

Éléments surréalistes dans la poésie allemande du XX^e siècle

Renate Böschenstein

Volume 3, numéro 3, décembre 1970

Les relations littéraires franco-allemandes au XX^e siècle

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/500144ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/500144ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Böschenstein, R. (1970). Éléments surréalistes dans la poésie allemande du XX^e siècle. *Études littéraires*, 3(3), 283–301. <https://doi.org/10.7202/500144ar>

ÉLÉMENTS SURRÉALISTES DANS LA LITTÉRATURE ALLEMANDE DU XX^e SIÈCLE

renate böschenstein

« Parler pour parler est la formule de délivrance »¹, c'est ainsi que sont résumées, dans le dixième cahier du *Minotaure*, les thèses célèbres, dans lesquelles Novalis a énoncé avec une fermeté provocante le postulat romantique de l'autonomie du langage : « Ce qui fait justement le propre du langage, le fait qu'il ne se soucie que de lui-même, personne ne le sait. C'est pourquoi le langage est un secret aussi admirable et aussi fécond, — étant donné que tout être qui ne parle que pour parler, prononce justement les vérités les plus souveraines et les plus originales »². La devise que les surréalistes tirent de cette conception romantique du langage peut servir d'étalon à qui veut estimer la relation qu'entretiennent avec le surréalisme français les éléments surréalistes de la littérature allemande du XX^e siècle. Étalon d'autant plus indispensable qu'une étude de ce type se heurte à des difficultés de méthode. Le fait que les surréalistes français se réclament expressément des romantiques allemands garantit à ce réseau des relations entre les littératures française et allemande le sûr éclairage de la continuité historique, même si, dans le détail, l'accueil réservé aux explorateurs romantiques de l'inconscient par leurs disciples admiratifs apparaît à l'observateur actuel dans une perspective qui n'est plus la leur. Mais il reste que l'Allemagne du XX^e siècle n'a pas connu de mouvement littéraire parallèle à celui des surréalistes français, ni de mouvement qui eût jailli à son contact.

Il y eut certes des artistes allemands aux origines dadaïstes du surréalisme et partant de l'internationalisme, que les dadaïstes opposaient consciemment à la barbarie chauviniste. L'un

¹ « Premières vues anciennes », *le Minotaure*, cahier X, Paris, 1937, p. 55.

² « Monolog », *Schriften*, édités par Kluckhohn et Samuel, 1965, 2^e édition, vol. II, p. 677.

des dadaïstes zurichoïses, par exemple, semble avoir été prédestiné à cet internationalisme : Jean Arp, le poète, peintre et sculpteur originaire d'Alsace, qui, sans cesser d'écrire en allemand, contribua en France au développement du dadaïsme en surréalisme. Mais il ne s'agit là que de cas isolés. Plusieurs faits permettent d'expliquer pourquoi l'école française qui venait de voir le jour n'eut pas plus d'écho dans l'Allemagne des années 20. Le mouvement lui-même, tout d'abord, n'avait pas encore acquis assez de force pour pouvoir — par le biais de traductions, par exemple — agir à l'extérieur. Mais aussi, il manquait à l'Allemagne l'arrière-fond qui avait permis à cette littérature d'apparaître en France comme une nouveauté scandaleusement agressive, faite pour provoquer des réactions passionnées : l'arrière-fond de la raison cartésienne. Bien plus, c'est précisément la présence familière de l'irrationnel — qui était depuis longtemps le propre de la littérature allemande et qui en marqua tout particulièrement le visage au cours des années 20 — qui déclencha en Allemagne un instinct de refus à l'égard du refus programmatique de la raison. Les souvenirs de Klaus Mann, fils de Thomas Mann, qui fit la connaissance du groupe « à l'apogée de sa carrière » par l'intermédiaire du jeune romancier René Crevel, livre à cet égard un intéressant témoignage³. Sa réaction est à nos yeux d'autant plus significative qu'il représente le type même du jeune écrivain à l'esprit ouvert que sa curiosité intellectuelle pouvait en somme fort bien pousser à devenir un adepte du cercle. S'il se trouvait séduit par l'enthousiasme de Soupault et « l'élégance meurtrière » d'Aragon (ses jugements portent d'ailleurs plus sur les hommes que sur les œuvres), les prétentions d'André Breton à une direction autoritaire lui répugnaient d'autant plus, et il constate par la suite, au souvenir du suicide de Crevel : « En quête d'une voie, mon ami René Crevel se confia à la direction d'un esprit diaboliquement paradoxal, d'une outrecuidance ivre de sa souveraineté ». Derrière l'indignation un peu partielle, avec laquelle Klaus Mann condamne l'aspect anarchique du surréalisme, on retrouve — outre la peur qu'il ressentait à l'égard de son propre penchant à l'irrationnel — la profonde inquiétude qui fut, dans ces années-là, celle de son père : l'angoisse de voir toute l'humanité relayée par le culte du barbare.

³ *Der Wendepunkt*, Fischer Bücherei, 1963, p. 209 sq.

En 1933, et pour douze ans, l'explosion de cette barbarie entraîna la rupture des relations naissantes, et c'est après la guerre seulement, au moment où la littérature allemande put s'ouvrir à nouveau — avec quelle intensité — aux courants étrangers, que la littérature surréaliste put atteindre un assez vaste public allemand. L'accueil se fit en deux phases, et c'est la poésie surréaliste dans le sens vague et large du terme, qui d'abord gagna du terrain ; quant au surréalisme, dans son acception programmatique plus restreinte, il n'eut d'abord qu'une résonance limitée, qui apparut à la conscience du public ces toutes dernières années seulement. Ce n'est donc pas « le surréalisme » qui fut admis, comme ce fut le cas dans les beaux-arts, mais le poème surréaliste isolé ; et il fut moins admis en sa qualité de « surréaliste » qu'en sa qualité de « poème moderne », post-rimbaldien, de poème « absolu », libéré des voies de la logique et du réalisme conventionnels. (Du fait de l'oppression dont elle avait été l'objet sous la dictature hitlérienne, la discussion qu'il fallait mener sur la révolution poétique déclenchée par Rimbaud et Mallarmé dut être remise en Allemagne, pour ce qui est du public littéraire du moins, à bien plus tard.) C'est ainsi qu'on découvrit, dans le *Museum der modernen Poesie* que H.M. Enzensberger publia en 1960 et qui connut un très vif retentissement, des poèmes d'Aragon, de Arp, Breton, Desnos, Éluard, Michaux et Reverdy ; mais le contexte dans lequel ils se trouvaient ici inclus ne les fit pas apparaître comme représentatifs du mouvement surréaliste, d'autant que la plupart des poètes cités avaient rompu avec lui, ou tout au moins s'en tenaient à distance.

À Vienne toutefois, dans les années d'après-guerre, un cercle vit le jour qui se rattacha consciemment au mouvement surréaliste, se réclama même de sa théorie. C'est là que le poète le plus marquant de l'après-guerre, Paul Celan, conçut le monde imaginaire surréaliste dont témoignent ses premiers poèmes. Dans son introduction aux lithographies fantastiques et grotesques d'Edgar Jené, il décrit l'espoir qui est le sien de trouver, dans les abysses de l'inconscient, au-delà du monde rationnel qui s'est développé jusqu'à l'absurde, une nouvelle liberté. « Que viennent paroles et figures, des régions les plus éloignées de l'esprit, images et gestes, voilés comme en rêve et dévoilés comme en rêve, et s'ils se rencontrent dans leur course folle et que naisse l'étincelle du merveilleux,

l'étrange s'unissant au très étrange, j'affronte la nouvelle clarté »⁴. Celan s'éloigna par la suite du surréalisme, de même que Max Hölzer qui lui avait servi de traducteur et d'éditeur⁵.

Mais à Vienne encore, un groupe de poètes se constitua dans les années 50, dont Hans Carl Artmann occupait le centre ; parmi les plus connus des autres membres : Konrad Bayer, Friederike Mayröcker, Ernst Jandl. Le groupe, qui subsista jusqu'en 1960, copia la forme de son activité littéraire sur celle des surréalistes : lectures et cabarets au fond de bars et de caves, récitations de type happening dans les rues, protestations politiques. Comment se fait-il que ces auteurs-là (que la revue *Akzente* a largement contribué à faire connaître) fassent aujourd'hui seulement l'objet d'un intérêt soutenu ? Sans doute avant tout parce que la forme même de l'engagement politique, qui domine la littérature allemande depuis 1960 environ, a changé. Au début des années 60, un nouveau réalisme lyrique était apparu, qui prenait ses exemples dans l'économe sobriété des derniers poèmes de Brecht. Le caractère incommunicable du poème expérimental, du poème hermétique, suscitait de la méfiance : il paraissait inapte à l'analyse critique de situations politiques et culturelles. Mais tout dernièrement ce réalisme d'inspiration brechtienne suscita une certaine répugnance : il risquait de ne donner que les apparences du réel et de se faire l'outil d'une nouvelle manipulation de l'individu par un monde rationnellement ordonné. La déformation du monde par l'absurde et le grotesque apparut alors à nouveau comme l'instrument de la protestation, comme la forme la plus radicale du diagnostic et comme l'ultime réserve de la liberté. Mais cette exigence de liberté, justement, va de pair avec une autre motivation. La déformation surréaliste du monde s'accomplit en tant que jeu révolutionnaire avec le langage ; or l'intérêt de la littérature allemande de ces dernières années se porte à ce point sur le langage, en tant que condition de l'expérience humaine, que la littérature tient presque tout entière dans la réflexion qu'elle poursuit sur ce matériau qui est le sien. Ce faisant, elle reprend une problématique qui avait déjà profondément dérouté les auteurs allemands du début du siècle. Le refus du langage en tant que reproduction de la réalité, la volonté de dégager le langage des chaînes des «voies logiques ordinaires » et d'aban-

⁴ Edgar Jené. *Der Traum vom Traume*, Wien, 1948, p. 9.

⁵ *Surrealistische Publikationen*, Klagenfurt, 1950 et 1952.

donner les mots à leurs lois propres, tout cela lie bon nombre d'entre eux aux surréalistes. On peut parler de communauté — laquelle s'explique en partie historiquement, l'influence de Rimbaud ayant agi profondément sur les jeunes poètes de langue allemande du début du siècle — car on trouve, chez quantité d'auteurs allemands qui n'entrèrent guère ou pas du tout en relation avec le surréalisme en tant que mouvement, des traits tout à fait surréalistes. Plus encore, c'est chez ceux-ci d'abord qu'il faut rechercher les œuvres surréalistes de langue allemande les plus significatives. Il n'en reste pas moins que le mouvement de libération du langage marque, par rapport aux surréalistes français, non seulement un pont, mais aussi une barrière. Il est vrai que les surréalistes réclament de toutes parts que les lois de la logique rationnelle doivent désormais le céder aux lois de l'association et qu'une syntaxe nouvelle, libérée doit se conformer à cette exigence. Mais les surréalistes français ne connaissent pas ce dégoût désespéré de leur propre langue dont souffrent leurs contemporains allemands. La raison en tient en grande partie dans la richesse du vocabulaire allemand grâce à laquelle tout domaine de la vie, toute Weltanschauung a pu se constituer son propre lexique : il en résulte que les mots, les structures des phrases se trouvent chargés de tabous ; choisir un mot, dans quelque groupe lexicologique que ce soit, entraîne une identification avec le domaine en question qui trahit le moi. C'est de deux domaines de la langue traditionnelle, avant tout, que les auteurs du début du siècle se sont détournés avec répugnance : l'idiome des classiques et des romantiques, usé jusqu'à la corde par la poésie des épigones, et la fate terminologie des sciences positives qui feint l'existence de rapports certains entre les choses. Aussi le doute dont le langage devient l'objet conduit-il ici à des tentatives de rupture infiniment plus violentes qu'elles ne le furent en France. Le recours à l'inconscient, la technique de l'écriture automatique, l'introduction du fantastique tiennent dans la poésie surréaliste allemande un rôle bien moindre que la tentative de libérer le langage de la servitude des modes de perception traditionnelle.

□ □ □

Mais cette tentative elle-même emprunte des voies différentes, selon le rapport qu'établissent les auteurs avec le mot et avec la phrase. Dans son essai intitulé *Linguistische Bemerkungen*

zur modernen Lyrik ⁶, H. Weinrich cite un passage du dadaïste Hugo Ball, où ce dernier avoue son adhésion au « sacrifice de la phrase au profit du mot » qu'avait prêché Marinetti. Weinrich note à ce propos que le surréalisme a marqué, par rapport à ce principe, un mouvement rétrograde après qu'Aragon, dans ses débuts dadaïstes, eut lu des articles du Larousse, pour célébrer le mot, devant l'église de Saint-Julien-le-Pauvre. La remarque paraît à bien des égards justifiée : bien qu'on ait exigé la libération du langage, les visions surréalistes, chez Breton le tout premier, s'expriment le plus souvent dans un langage étonnamment lié à la tradition. Mais il s'agit d'être prudent. Il semble que deux voies distinctes se soient offertes à qui voulait révolutionner le langage : à la première voie, la plus connue, qui consiste à dégager le mot de l'univers de la phrase, pour en libérer la force évocatrice et hallucinatoire, s'oppose une autre voie qui conserve la phrase conventionnelle, tout en la poussant, de l'intérieur même, jusqu'à l'absurde. C'est même d'après ce critère qu'on peut tenter de classer les éléments surréalistes de la littérature allemande du XX^e siècle, même s'il peut arriver que les deux tendances coexistent chez un même auteur ou que la profession de foi en faveur du mot isolé n'implique pas l'absolu refus de la phrase. Il se peut d'ailleurs que les phrases (comme c'est le cas dans la poésie de Georg Trakl qu'influencèrent profondément les *Illuminations* de Rimbaud) tendent à la pure évocation au point de devenir l'équivalent de substantifs sujets.

Celui qui, au début du siècle, recourut au mot isolé avec une particulière insistance, ce fut un jeune scientifique, admirateur de Marinetti : Gottfried Benn. Le dermatologue, que l'obtus matérialisme de l'école de médecine écœure tout autant que le jeune médecin Breton, éprouve à l'égard du langage des doutes qui découlent de ceux qu'il éprouve à l'égard de la connaissance. Le héros de plusieurs morceaux de prose, le Docteur Rönne, ne peut simplement plus parler parce qu'il ne réussit pas à trouver de fondement conceptuel aux sensations qui l'attaquent. Qu'est-ce que la réalité, hormis les excitations du cortex ? « Des mots et le cerveau. Des mots et le cerveau. Cloué à cette croix » ⁷. Le rêve et le délire, objets de son obsessionnel désir, il se les procure par des moyens très rimbaldiens : par l'association consciente. Il

⁶ *Akzente* 15, 1968, pp. 29-47.

⁷ « Ithaka », *Gesammelte Werke*, Wiesbaden, 1958, vol. II, p. 298.

reprend la méthode que Rimbaud décrit dans « Alchimie du Verbe » : « [...] j'expliquai mes sophismes magiques avec l'hallucination des mots »⁸. La vue d'un crocus jaune déclenche un état toxique aussi fort que le haschisch ou la mescaline, qui, dispensateurs d'une vie plus intense, d'une vie « provoquée », intéressent Benn autant que Michaux. « Encore abandonné au plaisir de produire une telle abondance d'associations, il tomba sur un écriteau de verre où était inscrit, éclairé par un rayon de soleil : Cigarette Maita. Alors se produisit, par-delà Maita-Malta-plages-luisant-bac-port-mangeur de coquillages-pourritures, le son clair d'une légère brisure, et Rönne chancela dans le bonheur »⁹. Par cette expérience se réalise, aux yeux de l'artiste Benn, l'autonomie du mot qui laisse s'en aller à vau-l'eau l'ordonnance syntaxique. Il compare le poète à une espèce d'animaux couverts de poils tactiles qui réagissent à une seule stimulation : « [...] au mot, tout particulièrement au substantif, moins à l'adjectif, guère à la figure verbale. Au chiffre, à son image imprimée, à la lettre noire, à elle seule »¹⁰. Le mot évocateur ouvre à une totale vision de tous les peuples et de tous les temps. Cette certitude reste la constante de son image du monde, laquelle fut soumise à de dangereux changements ; son intérêt momentané pour le national-socialisme justifie la méfiance de Klaus Mann à l'égard de l'irrationalisme programmatique. À la fin de sa vie, Benn professait encore le « caractère de monologue » du langage, qui ne décrit plus, mais « ne veut (et ne peut) que phosphorescer, luciférer, ensorceler, stupéfier »¹¹. Ce langage absolu se trouve produit d'une façon qui rappelle fort l'« écriture automatique » : « [...] le cours de l'écriture se faisait alors totalement sans contrainte »¹².

À la méfiance qui se manifeste à l'égard du langage conceptuellement déterminé, hérité du XIX^e siècle, répond donc la confiance en son fond caché, irrationnel et associatif. On attend qu'il se manifeste dans le mot, dans le son. Ce sont les dadaïstes, comme on l'a vu, qui ont poussé le plus avant dans cette voie. Hugo Ball, l'écrivain oscillant entre la critique de la civilisation et la philosophie mystique, qui avait fondé à Zurich en 1916 le « Cabaret Voltaire », pratiqua la force

⁸ *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, « Pléiade », p. 234.

⁹ « Der Geburtstag », *loc. cit.*, p. 50.

¹⁰ « Probleme der Lyrik », *Gesammelte Werke*, vol. I, p. 511.

¹¹ *Ausgewählte Briefe*, Wiesbaden, 1957, p. 203.

¹² *Loc. cit.*, p. 202.

magique du son pur dans des « poèmes-son » auxquels il n'attribuait pas d'autre sens que celui d'une « sublimation absolue ». Mais si Ball intitule l'un de ces poèmes absolus « Caravane d'éléphants » et, selon son propre témoignage, cherche à imiter en des suites de sons le rythme traînant des éléphants, on voit bien qu'une parcelle de réalité, quelles que soient les distances que l'on prétend prendre à l'égard du sens, reste visée. Les éléphants y sont cachés comme dans un rébus : « jolifanto bambla ô falli bambla . . . » Les ensembles de sons évoquent des mots de langues nègres : l'effet en est précisément évocateur parce qu'un sens paraît vaguement se dessiner dans leur sillage. Et ce n'est finalement pas le son qui constitue le poème, mais le mot — même dissimulé —, un mot qui ne laisse pas d'embrasser un horizon sémantique, un horizon, par conséquent, virtuellement syntaxique. Cette observation s'impose également au sujet des textes de Jean Arp. Il expliquait lui-même les poèmes de son recueil *Die Wolkenpumpe*, rédigé en 1917, comme résultant d'une écriture automatique avant la lettre. Ils vont même au-delà : Arp remettait intentionnellement des manuscrits illisibles, pour que le typographe fût jouer sa fantaisie et prît part de la sorte au processus poétique. Mais on peut retrouver dans ses premiers vers l'une des racines de la poésie surréaliste qui diffère des refus dont on vient de parler. Ils témoignent d'un goût voluptueux pour le langage. L'élève Arp déjà était « ensorcelé par le mot. Je remplissais des pages et des pages d'alliances de mots inhabituelles et je formais à partir de substantifs des verbes insolites »¹³. Benjamin Péret aimait aussi ces jeux de langage : « La corne vient du cornichon dont on fait la cornemuse ». De la même manière, Arp compose B-postat, sur A-postat, et Blanche-Grêle, sur Blanche-Neige, Il réussit des créations plus convaincantes quand il se dégage de l'étymologie et de l'homonymie et fait de l'association libre la loi de son poème : « weh weh weh unser guter kaspar ist tot / [. . .] die heufische klappern herzzerreissend in den glockenscheunen wenn man seinen vornamen ausspricht. / darum seufze ich weiter seinen familiennamen kaspar kaspar [. . .] / bist du ein stern geworden oder eine kette aus wasser an einem heissen wirbelwind oder ein euter aus schwarzem licht [. . .] »¹⁴. Arp joue ici avec les formules de condoléances

¹³ *Wortträume und schwarze Sterne*, Wiesbaden, 1953, p. 5.

¹⁴ *Loc. cit.*, p. 12.

consacrées en y introduisant des éléments imaginaires ; la construction rituelle et musicale de la phrase conserve pourtant sa dignité, ce qui reconvertit en sérieux le grotesque de cette lamentation. On voit bien là combien les possibilités d'une altération du langage sont plus riches et nuancées si celle-ci prend son point de départ dans la phrase, et non dans le mot fétichisé. Il n'en reste pas moins que la tentative de libérer la puissance du mot par l'emploi de structures antisyntaxiques a été reprise, dans les années 50 et 60, par un groupe d'auteurs qui qualifient leur production, par analogie aux beaux-arts, de « poésie concrète ». Ce sont, en particulier Franz Mon, Eugen Gomringer et Helmut Heissenbüttel dont les « Textbücher » offrent l'exemple fascinant de ce genre d'expériences, quelles que soient les réserves avec lesquelles il s'est exprimé à leur égard. Comme les dadaïstes, mais sans leur jonglerie agressive, ces artistes s'efforcent d'atténuer le plus possible le rapport de la langue et du monde et de respecter l'individualité autonome du mot : on attend alors de lui qu'il déploie sa force évocatrice. Retour, donc, à Mallarmé, dont se réclame expressément le groupe : il emprunte à « Un coup de dé » la notion-clé de « constellation » qui régit dès lors l'agencement des mots. Ceux-ci deviennent pour le poète concret, comme pour le peintre abstrait, formes et couleurs, matériau de base : il construit le texte en déplaçant, en échangeant les positions que les mots occupent les uns par rapport aux autres, sans recourir ce faisant à un système de représentations logiquement réglé.

kam nachts	es war Kino und kein Roman es war Kino und Schnee fiel und
nachts von oben	kein Roman
von oben	fiel etwas Schnee
kam nachts	und und etwas Schnee fiel von oben 15

15 H. Heissenbüttel, *Textbuch 4*, Olten, 1964, p. 13.

Un autre principe d'organisation réside dans la pure association des mots : « Ton : Fingerton Fingertown Fingerland Händeland handland [...] »¹⁶. On trouve également là les tentatives les plus conséquentes en vue d'une nouvelle syntaxe : « aufgewacht in einer Gegend aus viertelstündlich schlagenden Kirchturmuhren unsicher in schräghin stürzender Vogelwolke muldenförmig und unbekannt was dahinter durchdringendes Querlicht [...] »¹⁷. Des textes de ce type ont beau sembler être la continuation la plus conséquente du surréalisme, ils s'en distinguent fondamentalement sur un point : il n'est plus question ici d'une plongée dans la masse de l'inconscient, mais bien d'une composition extrêmement rationalisée. L'expérience la plus radicale qui soit faite dans ce sens essaie même de rendre la poésie mathématiquement calculable. Max Bense, scientifique et philosophe, entend créer, dans son *Aesthetica*, sur une base qui s'inspire de la théorie de l'information, une théorie de la littérature qui soit capable de mesurer avec précision le contenu esthétique d'un texte. Ses réflexions, qu'il n'y a pas lieu de reproduire ici, trouvent leur application pratique, par exemple, dans le texte expérimental suivant : « Mein Standpunkt und der Kirschbaum oder die Wegfahrt und der Überblick / oder die Handhabe und das Fortbleiben oder Josef K. und der Vormärz / oder die Polizei und das dritte Fenster oder ein Horizont [...] »¹⁸. Ce texte est automatique, dans une nouvelle acception du terme : Bense l'a agencé en extrayant des douze cents mots du supplément littéraire d'un journal quotidien des substantifs et des adjectifs, selon un procédé statistique, et en les dotant d'articles et de conjonctions. Nous avons donc affaire ici au texte autonome par excellence, à une poésie machinale, dictée ni par la conscience ni par l'inconscient, mais par le hasard systématisé, à une poésie qui n'est plus l'expression d'un sujet. Ce texte montre toutefois précisément qu'il ne peut pas y avoir de constellation pure, de texte dégagé de toute relation au réel. Il n'y a pas de *moi* qui ait prêté de contexte à ces mots, mais ils en suggèrent un au lecteur, quelque vague qu'il soit. Cela ne tient pas seulement au propre don de combinaison du lecteur qui, capable depuis toujours de parachever le poème, inter-

¹⁶ *Ibid.*, 1, 1964, 3^e éd., p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, 4, 1964, p. 31.

¹⁸ *Doppelinterpretationen*, édité par H. Domin, Frankfurt a. M., 1966, p. 300 sq.

viendrait ici dans sa toute-puissance : cela tient à ce que le mot n'a pas le pouvoir d'être, au sens propre du terme, un matériau, comme peut l'être la couleur ou le son. Il lui est impossible de se défaire de sa charge sémantique, de dissoudre le rapport au monde dont des générations humaines lui ont imprimé la marque, et tant que l'art s'établira par le langage, il devra se référer à une réalité qui lui est extérieure. Aussi les extraits statistiques dont résulte le poème de Bense deviennent-ils, sans l'avoir voulu, une sorte de miroir dans lequel apparaît de manière certes diffuse, mais assez insistante, la diversité de notre civilisation. Heissenbüttel a parfaitement reconnu l'aspect illusoire de la tentative par laquelle de nouvelles constellations de mots devraient rendre au langage son autonomie : « [...] les éléments de langage libérés par la destruction du système (les nouvelles nuances de sens elles aussi) ont bel et bien gagné leur sens originel à l'intérieur même de ce système. On utilise une chose contre le sens hérité, sans pouvoir l'en détacher totalement »¹⁹. De même, dans un essai consacré à la défense d'un texte expérimental, Adorno a tenté de définir la relation de la signification et de l'association dans la poésie comme une indispensable relation de tension. « La poésie tend à s'accommoder, sans donquichottisme expressionniste, à l'élément conceptuel, sans toutefois le livrer entièrement à lui [...]. Les significations fixes ont été arrachées de la vie du langage. Mais elles en ont gardé quelques rudiments, les associations, lesquelles ne se réduisent pas aux significations conceptuelles, mais adhèrent aux mots selon une douce nécessité. Si la poésie réussit à susciter des associations dans les concepts mêmes qu'elle emploie et à corriger par leur intervention l'élément signifiant, alors les concepts eux-mêmes commenceront à bouger »²⁰.



Cet accommodement avec l'aspect conceptuel et signifiant du langage entraîne l'acceptation du schéma fondamental de la syntaxe occidentale, le rapport sujet-prédicat. Il va de soi que si l'on veut abandonner la forme traditionnelle, liée à ce schéma, de l'expérience du monde, on ne peut le faire qu'en

¹⁹ « Konkrete Poesie », *Über Literatur*, Olten, 1966, p. 74.

²⁰ « Voraussetzungen », *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., 1965, pp. 141-143.

mettant en question la forme dont on se sert : soit qu'on l'applique à des contenus fantastiques ou qu'on fasse d'elle, par la manière dont on agence les phrases, une sorte de citation d'elle-même. C'est ainsi que Michaux et Benjamin Péret ont démontré l'insuffisance des sciences naturelles par l'usage distancé du langage qui leur est propre : Michaux, dans *Mes propriétés*, en appliquant leur style discursif à la description d'animaux inventés ; Péret, dans *Histoire naturelle*, en unissant des formes naturelles réelles à de folles combinaisons. Heissenbüttel, qui s'est tout autant occupé de la phrase que des constellations de mots, a parlé de la fascination qu'exerçaient sur lui les modèles de phrases de Péret et de Picabia. Il a également attiré l'attention sur un type de phrases, dans l'œuvre de Michaux, qui arrachent le lecteur « à l'espace clos de ses habitudes d'orientation » : tout en ayant l'air de parler de choses courantes, elles rendent le monde que la phrase esquisse, par l'introduction d'une nouvelle perspective, incompatible avec le monde conventionnel : « Mort, moulu, mité et encore Charlemagne ! New York vu par un chien doit se baisser » ²¹. Dans ce jeu, où le déplacement de la perspective détruit l'assurance apparemment garantie par le cadre de la phrase, les surréalistes ont un prédécesseur de génie : Christian Morgenstern. Les *Galgenlieder*, parus en 1905 et présentés en 1937 par André Thérive au public français, anticipent à bien des égards les principes de la poésie surréaliste. Le poète joue avec la typographie, en agençant les vers comme des objets, ainsi que le fit Apollinaire. Avant Michaux, Morgenstern propose à la nature de nouvelles formations, de celles qui se sentiraient parfaitement à l'aise dans les tableaux de Delvaux ou de Pierre Roy : l'oiseau-baleine ou l'arbre de pain-d'homme. Mais l'art incomparable de Morgenstern tient dans le jeu qu'il mène avec les différents niveaux linguistiques. Car le principe auquel la poésie du non-sens doit ici son sens profond c'est la relativité. À son origine, on reconnaît le doute qu'éprouve à l'égard de la connaissance le XIX^e siècle à son déclin, ce doute qui conduisit au désespoir le héros de Benn, le docteur Rönne. Chez Morgenstern surgissent un beau jour toutes les côtes occidentales, conscientes de la relativité de toute appellation, et elles rédigent une résolution : « Nous, côtes occidentales,

²¹ *Face aux verroux*, Paris, 1967, pp. 41 et 53.

nous déclarons ici à l'unanimité que nous n'existons pas et signons très respectueusement : les côtes occidentales unies de la terre »²². Les côtes occidentales ne sauraient rendre aussi clairement l'arbitraire des principes d'ordre qui déterminent l'image conventionnelle du monde si elles ne recourent, pour rédiger leur message fantastique, à la quintessence même de cette convention : aux formules administratives. Morgenstern se plaît à mêler au jeu des différentes perspectives intellectuelles celui des différentes perspectives spatiales, ainsi que l'éprouve le Galgenbruder qui occupe « l'enviable échelon intermédiaire entre l'homme et l'univers ». « Der Nachtwindhund weint wie ein Kind, / Dieweil sein Fell von Regen rinnt. / Jetzt jagt er wild das Neumondweib, / das hinflieht mit gebognem Leib. / Tief unten geht, ein dunkler Punkt, / querüberfeld ein Forstadjunkt »²³. La ligne génératrice de ce texte est le contraste : contraste entre dimensions cosmiques et humaines, entre image mythique de la nature et titre administratif. À quoi s'ajoute aussi le caractère lapidaire de la dernière phrase qui constate un fait et le livre sans commentaire au lecteur.

Or nous retrouvons des phrases de ce type dans la littérature allemande des années 60, où elles font figure de points de contact entre écriture réaliste et écriture surréaliste. Le goût pour la démonstration pure des « faits » entraîne chez les réalistes une prédilection pour le constat sans commentaire. Ainsi commence le poème de Günter Grass, « Der Neubau » : « Beim Ausschachten, / im März, / stiessen wir auf Scherben, / die vom Museum abgeholt wurden. / Das Fernsehen drehte die Übergabe »²⁴. Le ton sec grâce auquel la critique des faits s'exprime par leur seule énumération, rapproche paradoxalement ces vers du surréalisme. Ce style est devenu pour ainsi dire, ces dernières années, une formule à la mode : on trouve des phrases de ce type chez Günter Eich, Ilse Aichinger, Jürgen Becker, Christa Reinig, Peter Bichsel. L'altération ne s'obtient plus par l'introduction d'éléments surréels (comme il arrive à ces mêmes auteurs de le faire, par exemple à Eich, dans ses « Maulwürfe ») : la simple juxtaposition, la présentation discontinue de certains faits suffit à mettre au jour la défiguration du monde que nous acceptons comme normal.

²² *Alle Galgenlieder*, Leipzig, 1941, p. 67.

²³ *Ibid.*, p. 47.

²⁴ *Ausgefragt*, Neuwied et Berlin, 1967, p. 82.

Ce procédé gagne en puissance quand il use des formules par lesquelles le langage courant, le langage administratif notamment, rend compte de cette réalité. C'est ainsi qu'à l'époque où se discutait la réforme du droit pénal allemand, Enzensberger a composé une « Proposition en vue de la réforme du droit pénal » : les formules empruntées au code pénal s'alignent les unes à la suite des autres moyennant de très légers déplacements, au point qu'elles finissent par se suffire à elles-mêmes, au-delà de tout sens. Est punissable toute personne qui « provoque ou détourne une action, en entend parler ou manque à l'exécuter, / la cause ou l'aggrave, / la favorise ou l'empêche ». Il obtient par là que se démasque d'elle-même l'abstraction inhumaine de la machine législative. La réalité dévoile son caractère surréaliste et ce qui en est la cause : la névrose née de la tension non maîtrisée entre la raison et l'inconscient.

La démonstration des clichés linguistiques aveuglément acceptés, qui défigurent la réalité, en tant qu'instrument de la critique de la réalité : dans cette nouvelle forme littéraire convergent ces dernières années engagement politique et expérience linguistique. Ce genre vient d'être développé de la manière la plus radicale par H.C. Artmann, l'auteur viennois déjà cité, et par l'auteur soudainement érigé en vedette, Peter Handke. Artmann y est prédestiné par son grand talent stylistique qui lui permet de maîtriser, avec la plus grande légèreté, les styles poétiques du passé les plus divers, du poème d'amour baroque à la chanson d'enfant ²⁵. Son texte en prose, *Fleiss und Industrie*, qui vit tout entier de l'exploitation du cliché, oscille curieusement entre la parodie ouverte et une poésie *sui generis* qui s'épanouit entre les lignes. Les textes décrivent des métiers, à la manière d'un livre de lecture très ancien, des métiers qui existent, celui du boucher, du mineur, et des métiers archaïques, poétiques, celui de l'oiseleur et du porte-drapeau. Les uns et les autres figurent dans le même présent, un présent qui ne cesse en même temps d'être contesté par une rhétorique basée sur la formule et un vocabulaire emprunté à la poésie épigonale du XIX^e siècle : mais ces moyens s'éloignent en même temps si peu de la langue actuelle qu'un homme passablement cultivé peut les saisir comme éléments d'un monde modèle que prétendait établir

²⁵ *Ein lilienweißer Brief aus Lincolnshire*, Frankfurt a. M., 1969.

une littérature didactique qui n'a pas encore totalement disparu. « Que serions-nous sans le sel merveilleux ? Qu'en serait-il de nos mets ? Bien des populations de la Nubie, à ce que rapportent les voyageurs, payent d'ivoire et d'or ce minéral indispensable à la vie »²⁶. Dans cet *orbis pictus* le fantastique s'allie sans transition à l'habituel. S'il est dit du forgeron, sur le ton de l'évidence : « Les habitants ont besoin de fers à cheval [...], de grilles de fenêtres [...] », le courrier aérien, lui, se trouve expédié par un pilote de ballon à la Jean-Paul : « Le violon au menton, une joyeuse mélodie sous l'archet, l'aviateur s'élève dans les airs avec son ballon [...] ». Puis, tout en gardant le ton de l'évidence, ce langage du constat peut soudain laisser surgir l'horreur grotesque de la réalité quotidienne : « Au cours de deux guerres, une foule d'instituteurs tombèrent sur le champ d'honneur — leurs prénoms et leurs noms de famille nous montrent des tables de marbre que le concierge de l'école nettoie mensuellement avec du Sidol, bon produit de nettoyage ». En même temps se dévoilent les mécanismes du langage, témoins et complices de l'absurdité d'un monde qui n'est normal qu'en apparence — le mécanisme, par exemple, qui cherche à expliquer les relations les plus diverses par la seule catégorie de la propriété : « Le maître a une femme, l'apprenti a un trésor, le trésor de l'apprenti a un oiseau de paradis, la femme du maître a une poule ».

La démonstration de mécanismes de ce genre est le thème privilégié de Peter Handke. Il a consacré à leur dénonciation des travaux théoriques et des textes poétiques²⁷. Le partenaire du héros de sa pièce intitulée *Kaspar*²⁸ est précisément la phrase, en tant que modèle fondamental de l'ordre de la réalité tel qu'il nous est imposé. Kaspar est le dernier en date des successeurs littéraires du mystérieux Kaspar Hauser, qui apparut à Nuremberg en 1828 ; le jeune homme qui avait manifestement vécu totalement coupé du monde ne savait prononcer qu'une seule phrase : « Je veux devenir un cavalier comme mon père l'a été ». Quand le Kaspar de Handke, dérouté

²⁶ *Frankenstein in Sussex. Fleiss und Industrie*, Frankfurt a. M., 1969, p. 41 sq.

²⁷ Cf. *Peter Handke*, Frankfurt a. M., 1969 (Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze).

²⁸ Frankfurt a. M., 1969, 5^e éd.

par tout objet, trébuche sur la scène, il prononce la phrase sous une forme modifiée : « J'aimerais devenir quelqu'un de semblable à ce qu'un autre a déjà été autrefois ». Ce qu'il prononce ici mécaniquement, comme une chose dont il n'entend pas le sens, définit justement le processus auquel il est soumis dans cette pièce, qu'on pourrait qualifier, selon l'auteur lui-même, de « torture de la parole ». Des voix invisibles signalent à Kaspar l'importance de sa phrase : « Tu es l'heureux propriétaire d'une phrase qui te rendra possible tout ordre impossible tout désordre possible et réel : qui expulsera de toi tout désordre ». Sous la pression de ces voix, Kaspar apprend l'ordre prévu des mouvements et des manipulations, ainsi que les clichés phraséologiques de la prétendue réalité : « La guerre est certes un malheur, mais un malheur parfois inévitable. La pauvreté n'est pas une honte ». Sont en cause ici non seulement les contenus non vérifiés de ces sentences, mais les modèles grammaticaux de la pensée eux-mêmes : certes-mais, plus-plus, la comparaison. Quand il s'y est suffisamment exercé, l'étranger ébahi se trouve intégré à sa société. Il se multiplie alors en une série de Kaspars dont l'extravagante conduite suscite enfin dans son esprit la conscience de sa grotesque situation : « [...] on m'a mis sens dessus dessous : on m'a dans la main [...] ».



Un monde ordonné par des formes de pensée et de perception garanties, monde qui se démasque comme la quintessence d'une meurtrière absurdité : c'est à l'évoquer que l'un des auteurs allemands du XX^e siècle mit toute sa puissance créatrice, celui qui, à la suite d'une profonde et terrible rencontre avec l'inconscient, a développé son propre surréalisme : Franz Kafka. La critique de la phrase, en tant que procédé, se hausse chez lui à une nouvelle dimension. La logique illusoire qu'on croit déchiffrer dans le monde réel institue un ordre narratif continu qui est à la fois maintenu et mis en question. L'élément surréel se manifeste alors par l'introduction d'objets imaginaires, mais aussi dans la structure même des événements racontés. Les surréalistes, dont les œuvres sont postérieures à la sienne, ont parfaitement reconnu la parenté. Breton célèbre en Kafka celui qui met en garde, celui qui, posant à l'homme moderne la question fondamentale : « Où va-t-on,

à quoi est-on soumis, quelle est la loi ? », ruine profondément sa passive adaptation au monde ²⁹. Dans le texte intitulé « le Souci du père de famille » que Breton a édité en français dans le dixième cahier du *Minotaure* pour compléter le portrait qu'il fit de Kafka, cette question apparaît toutefois d'une manière moins immédiate que dans d'autres textes. L'attrait qu'il eut pour les surréalistes réside bien plus dans la nature extravagante du héros, par le nom duquel il est significatif que le titre ait été remplacé : Odradek. « De prime abord, il offre l'aspect d'une bobine plate en forme d'étoile et semble en effet enroulé de fil : à vrai dire, ce pourrait bien n'être que de vieux bouts de fil cassés, enchevêtrés et entortillés, de plus diverses couleurs et espèces. Or ce n'est pas une simple bobine : au centre de l'étoile se dresse un bâtonnet transversal auquel s'en ajoute un autre à l'angle droit. À l'aide de ce dernier d'un côté et de l'un des rayons de l'étoile de l'autre, le tout peut se tenir debout comme sur deux pieds ». Mais cet être parfaitement inorganique vit, parcourt la maison de ses sauts, parle et rit. L'illustration de ce texte, due à Max Ernst, tente de restituer la vivacité du personnage en en faisant une sorte de têtard : son originalité s'en trouve perdue, car seules des actions sont capables d'animer ce morceau de matière morte. En faisant des suppositions sur l'origine de son nom et des spéculations sur son passé et son avenir, le père de famille cherche à percer le mystère d'Odradek : son discours garde en face du petit monstre le ton de la sérénité qui est aux yeux des surréalistes un critère de valeur. Mais Odradek s'y entend pour laisser le lecteur devenir lui-même un père de famille rempli d'effroi. On connaît la tête de Janus de la poésie kafkaïenne, laquelle nous invite très expressément à une interprétation allégorique pour, une fois que théologie, psychanalyse et critique sociale se sont vainement épuisées à l'embrasser, se replier dans la sphère de l'inexplicable. Odradek est donc le signe des lois insaisissables qui agissent dans le monde, de « l'obscur nécessité naturelle », selon l'expression de Breton, « telle qu'elle s'oppose à la nécessité humaine ou logique, rendant chimérique toute aspiration profonde à la liberté ». Le langage dans lequel Kafka exprime cet inexplicable contredit assurément tout ce que nous avons pu dire du rapport spécifiquement allemand à la poésie et au

²⁹ *Minotaure* X, Paris, 1937, p. 7.

langage surréalistes. Kafka n'expérimente pas avec le langage. Jamais il ne tente de faire que s'appréhende la profondeur du monde par la magie du mot ; son langage au contraire se débarrasse de tout élément sensuel, de toute couleur. Il accepte la grise et sobre insuffisance du langage courant à laquelle répugnait un Gottfried Benn. « Domicile incertain », répond Odradek quand on lui demande où il habite : recourant donc au cliché du formulaire administratif. L'auteur lui-même ne connaît pas d'autre langage. Il faut dire que l'insuffisance de ce langage ne lui paraît pas douteuse ; il en a même une conscience plus affirmée que tous les autres : « Le langage ne peut être utilisé pour tout ce qui déborde le cadre du monde sensible que de manière allusive, mais même pas, jamais, d'une manière ne serait-ce qu'approximativement métaphorique, car elle ne traite, conformément au monde sensible, que de la propriété et de ses rapports ». Mais Kafka n'utilise pas de ce langage comme le font ceux dont nous avons parlé ; tout en le citant, il ne cesse de signaler ses contraintes ; il en use comme s'il n'y en avait pas d'autre pensable. Ce qui nous est manifestement donné à saisir, c'est un acte d'identification à un monde vidé de substance, aliéné, qui est tout aussi absurde et désarticulé qu'Odradek lui-même. Cette identification réussit sur un point : plus clairement que cela pourrait en être le cas dans une prose imaginative éclatante, se dégage de cette steppe le caractère onirique qui est celui de tout événement. Le langage a abandonné toute puissance à cette structure empruntée au rêve, à laquelle la prose de Kafka doit son aspect surréaliste. L'agencement onirique apparaît en pleine lumière, par exemple, dans le récit du « Médecin de campagne » : appelé auprès d'un patient fort éloigné, celui-ci trouve brusquement dans sa porcherie des chevaux qui l'expédient en un clin-d'œil auprès du malade. Composition romantique donc — mais les expressions métaphysiques telles que « dieux », « supra-terrestre » ne font qu'accroître l'immense distance qui nous sépare de l'espoir romantique selon lequel l'intervention du surréel actualisait une révélation de la loi du monde. L'obscur instance qui règne ici ne se signale que comme l'ordonnatrice des événements, une ordonnatrice dont l'absurdité, justement, prête aux événements — comme en rêve — le caractère du contraignant, contraignant comme les chevaux qui emportent la voiture du médecin, cependant que sa servante succombe à l'irréel palefrenier, et qui finissent par l'entraîner longuement, sans fin, à travers les neiges :

« Nu, exposé au gel de ce siècle malheureux, avec une voiture terrestre, des chevaux non terrestres, vieil homme, je m'é gare [. . .] ».

« Parler pour parler est la formule de délivrance », telle était la devise romantico-surréaliste. Elle vivait d'un espoir : le secret du monde devait avoir été conservé dans le langage et devait pouvoir, pour peu qu'on rompît les liens qui nous rattachent à la surface de la raison, comme un trésor enfoui, nous être restitué. Les tentatives de la littérature allemande du XX^e siècle nous l'ont montré : le chemin qui mène à la libération du langage, et partant de l'homme, est infiniment plus difficile : l'auteur doit partager la servitude du langage s'il veut atteindre aux lieux d'où soit possible, l'espace d'un instant, une vision qui le transcende. La tentative d'opérer cette libération par d'arbitraires incursions dans l'inconscient se révèle vaine, car cet inconscient n'est pas le lieu de la liberté, mais il reste soumis lui aussi aux contraintes qui marquent à leur tour, secrètement, le langage. Si elle aboutit à la réussite partielle de l'aliénation libératrice du langage, l'expérience surréaliste de la littérature allemande du XX^e siècle aboutit aussi à l'échec de la magie verbale. Elle témoigne, elle aussi, en cela de cette méconnaissance fondamentale de la pensée freudienne qui caractérise le mouvement surréaliste³⁰. Car tant que le langage n'apprend pas à rendre visibles ses propres contraintes, il lui sera impossible de répondre à l'exigence freudienne : « Là où était le *id* sera l'*ego* ».

Genève

[Traduit de l'allemand par Béatrice Perregaux]

□ □ □

³⁰ Cf. Jean Starobinski, « Surrealismus und Parapsychologie », *Schweizer Monatshefte*, 1966, pp. 1155-1164. Cf. aussi : Th. W. Adorno, « Rückblickend auf den Surrealismus », *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., 1958, pp. 153-160.